

5. LA ARQUITECTURA REVISIONISTA Y ORGÁNICA EN ESTADOS UNIDOS

5. 1. DESARROLLO Y REVISIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA: PHILIP JOHNSON Y PAUL RUDOLPH.—**Philip C. Johnson** (Cleveland, Ohio, 1906) inició su vida académica como estudiante de filología clásica y se relacionó con la arquitectura a través del magisterio del gran historiador Henry-Russell Hitchcock. En los períodos de 1930 a 1936 y de 1946 a 1954 dirigió el departamento de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1932 realizó con su maestro Hitchcock la exposición del Estilo Internacional y publicó, también con él, el famoso libro del mismo nombre. En 1943 se tituló como arquitecto en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard.

Relacionado especialmente con Mies van der Rohe, a quien ayudó en su integración en los Estados Unidos, llegó a construir el *Seagram Building* (Nueva York, 1954-1958) con el maestro alemán y realizó algunas casas a la manera *miesiana*, concretamente muy próximas a la *Farnsworth*.

Una de ellas fue para sí mismo, la *casa Johnson* en New Canaan (Connecticut, 1949), en la que el pabellón acristalado a la manera de Mies, apoyado directamente en el suelo, es tan sólo un salón, que incorpora un elemento de aseo encerrado en un cilindro y unos elementos de cocina, dejando libre el resto del espacio. No tan interesado en los problemas de extrema coherencia entre forma y estructura que tanto preocupaban a Mies van der Rohe, depuró con elegancia la caja de cristal entendiéndola como una propuesta espacial muy pura.

Pero, a pesar de este historial tan claro, su temperamento no era el propio para ser un epígono de la modernidad originaria, por lo que participó bastante tempranamente en la búsqueda de una arquitectura que la trascendiera. A raíz de su trabajo en el Seagram declaró que con aquel edificio finalizaba la arquitectura moderna. Como sus contemporáneos orgánicos o neoexpresionistas, se dirigió así hacia la superación de la ortodoxia, si bien su camino fue diferente al anticipar también el interés en la incorporación al ejercicio moderno de recursos clásicos o académicos.

Más próxima al trabajo de las tendencias citadas fue la *iglesia de New Harmony* (Indiana, 1960), en la que tanto la forma como los materiales y la propia idea espacial desmentían los principios convencionales. La compleja bóveda de ladrillo proyectada para esta iglesia enlazaba la posición de Johnson con obras europeas del organicismo exacerbado y tardío, como las de Utzon, y también con las del arquitecto finés-americano Eero Saarinen. Esto es, con aquellas arquitecturas que encontraban en una geometría compleja, voluntariamente muy lejana de la cúbica, los medios de libre expresión que entendían como propios del verdadero desarrollo de la arquitectura contemporánea.

Esta iglesia supuso también una idea de centralidad —común al proyecto de Saarinen para la capilla del MIT— y, así, un matiz tradicionalista, más ajeno a las intenciones orgánicas y neoexpresionistas de desarrollo libre y complejo del lenguaje moderno, y relacionado en cambio, y al menos en este sentido, con la posición de Louis I. Kahn.

Las intenciones casi académicas llegarían a ser bien claras en la *torre Kline Science Center*, de la Universidad de Yale, en New Haven (Connecticut, 1962), atractivo e irónico ejercicio, de matices singulares, y que supone un clasicismo exaltado a la manera moderna. Sus pulidas y perfectas superficies de ladrillo, moldeado en curva cuando era necesario, parecen aludir a un edificio concreto de Burham y Root en Chicago.

La torre se presenta como un problema de composición clásica, incluso en lo que de artificiosa y manierista ésta tiene, valorándose plásticamente las tersas columnas de ladrillo que, en el acceso y en la coronación, sustituyen y aluden a los históricos órdenes. El edificio, a pesar de su valor evidente, fue criticado como regresivo.

Más criticado aún, tanto por su exageración neoacadémica como por su menor valor cualitativo, fue el *teatro Lincoln Center* (Nueva York, 1962), edificio que dio pie a determinados críticos para alertar sobre un peligro de vuelta al neoclasicismo. Hay que tener en cuenta que el temperamento de Johnson era tal como para que quisiera buscar voluntariamente este tipo de críticas, entonces enunciadas con una exagerada carga de connotaciones: acusar a alguien de recuperar el neoclásico suponía casi tanto como alertar ante un tremendo «pecado civil», como si con dicha proximidad se estuviera promoviendo, o evocando al menos, la dictadura.

Aunque, de otro lado, es preciso reconocer también que estas críticas querían denunciar sobre todo la decadencia de la ortodoxia moderna, pues había sido precisamente la manera norteamericana de Mies van der Rohe la que podía entenderse ya como neoclásica.

Sea como fuere, el desenfado, la ironía y la postura aristocrática de Johnson le llevaron a desafiar la crítica muy consciente de que dejaba en precario las propias bases de ésta, erigiéndose por encima de ella como el conductor cultural que siempre fue y que tantas veces seguiría siendo. No obstante, y en el caso del Lincoln Center, la menor calidad arquitectónica de su imagen se prestaba a ridiculizar, o despreciar, tanto su resultado concreto como las intenciones que sostenía.

Philip Johnson volvió a tener importancia en el panorama internacional bastante más tarde; una vez que la fuerte heterodoxia y permisividad de su compatriota Robert Venturi y la «refundación disciplinar» promovida por el pensador y arquitecto italiano Aldo Rossi se desarrollaron de modo suficiente y acabaron originando la secuela del movimiento conocido como *post-modern*. Con él se consolidó una intención, nada solapada ni ambigua, de practicar, por diversas maneras, un clasicismo y un eclecticismo modernos, en el que Johnson intervendría incluso como uno de sus más importantes protagonistas.

Pero es interesante subrayar que, por el contrario, Johnson no había participado, al menos muy activamente, del cambio del panorama de ideales arquitectónicos —el que enunció plenamente Kahn y, más tarde, consolidarían Venturi y Rossi— que había sido, sin embargo, capaz de anticipar, y al que se incorporaría sólo cuando estaba muy desarrollado; cuando era ya decadente.

Sea como fuere, como consecuencia de las secuelas de dicha situación, su obra fue muy significativa al final de los años setenta y en los ochenta, cuando su firma profesional realizó un importante número de rascacielos que rompían con la tradición moderna de las torres paralelepípedicas, aceptando el carácter de arbitrariedad figurativa que los edificios en altura suponen, y volviendo, con extrema ironía, a escandalizar a muchos. Pero volveremos sobre ello en otro capítulo.



Torre Kline Science Center de la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, 1962), de Philip Johnson

REPRODUCIDO
CON LA AYUDA DE
FOTOCOPIA

Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, 1958-1963), de Paul Rudolph



Paul Rudolph (Elkton, Kent., 1918) puede destacarse como otro de los principales revisionistas estadounidenses, pero en el sentido de que buscaba precisamente un camino más allá del neoclasicismo que Johnson bordeaba. Alumno de Gropius, se tituló en la Escuela de la Universidad de Harvard en 1947. No obstante, participó plenamente del pensamiento revisionista al rechazar la posición de continuidad *bauhasiana* que Gropius había dado a la enseñanza de aquella prestigiosa escuela y al tener la firme convicción, por el contrario, de que «era necesario ganar el “sentido de la forma” que ayudó a plasmar los edificios de los hombres occidentales hasta el siglo XIX».

Aunque no fue ajeno, pues, a la evocación del pasado ni a la necesidad de realizar una arquitectura moderna respetuosa con el contexto histórico urbano, se inspiró fundamentalmente en el organicismo wrightiano y en la segunda etapa de Le Corbusier, al considerar a ambos como sus maestros, y realizando una numerosa obra, experimentalista y ecléctica, que buscaba sobre todo complejos valores plásticos, de abstracta y enfática expresividad.

Pero ésta no fue, en general, demasiado cualificada y representó a la postre un decadente abuso de la libertad formal que, si no estaba en absoluto exenta de valores, brillantez y habilidad, carecía por completo de la profunda carga irónica, crítica e intelectual de Philip Johnson. Algún trabajo de especial carácter, como el *garaje para 1.500 coches* en New Haven (Connecticut, 1959), en el que practicó la expresividad plasticista del hormigón armado, puede considerarse de mayor interés.

Su obra más importante fue la *Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale* (también en New Haven, Connecticut, 1958-1963), bastante lograda en lo que se refiere a la riqueza del espa-

cio interno y a los volúmenes exteriores en lo que todos ellos pueden tener de independientes, pero afectada por el formalismo extremo que le fue propio. El espacio, la estructura, las instalaciones, los materiales, el contexto urbano: todo ello fue puesto en juego por Rudolph sin que otro orden que no fuera el puramente plástico lograra verdaderamente dictar cualquiera que fuese el valor.

Algunos atisbos de cuestiones más trascendentales, como el sentido que toma una composición basada en torres que albergan servicios mecánicos, capaz acaso de haber adelantado conceptos kahnianos, quedaba finalmente envuelta por completo en los compromisos abstractos en que ya se ha insistido. Pues se daba incluso, por otro lado, la interesante coincidencia de que esta Escuela de Arquitectura se situó exactamente enfrente de la galería de arte de Louis I. Kahn.

Rudolph ejerció la profesión de modo muy abundante y ecléctico, desarrollando siempre diversos formalismos plásticos, pero sin la calidad que nos permitiera hoy recordarle con más intensidad.

5.2. ECLECTICISMO Y ORGANICISMO EN LA OBRA DE EERO SAARINEN.—Hijo de Eliel Saarinen, el maestro finlandés que ganó el segundo premio en el concurso para el *Chicago Tribune* con una propuesta que tendría tan amplia influencia en la construcción de los rascacielos norteamericanos, **Eero Saarinen** (1910-1961) emigró con su familia en 1923 cuando su padre decidió instalarse en EE. UU. a raíz del éxito de aquella propuesta entre los arquitectos estadounidenses.

De 1930 a 1931 estudió escultura en la Academia de la Grand Chaumière, en París, y en 1934 se graduó en Arquitectura por la Universidad de Yale. Inició su obra bajo el influjo directo de los principios racionalistas, y, así, realizó el gran edificio *miesiano* de la *General Motors Technical Center* en Warren (Michigan, 1948-1956).

Su carrera se caracterizaría pronto, sin embargo, por un intenso interés en trascender tales principios mediante el uso de la geometría compleja y de la riqueza expresiva y espacial, próxima a la escultura, que podía conseguirse con ella y con el auxilio material del hormigón armado.

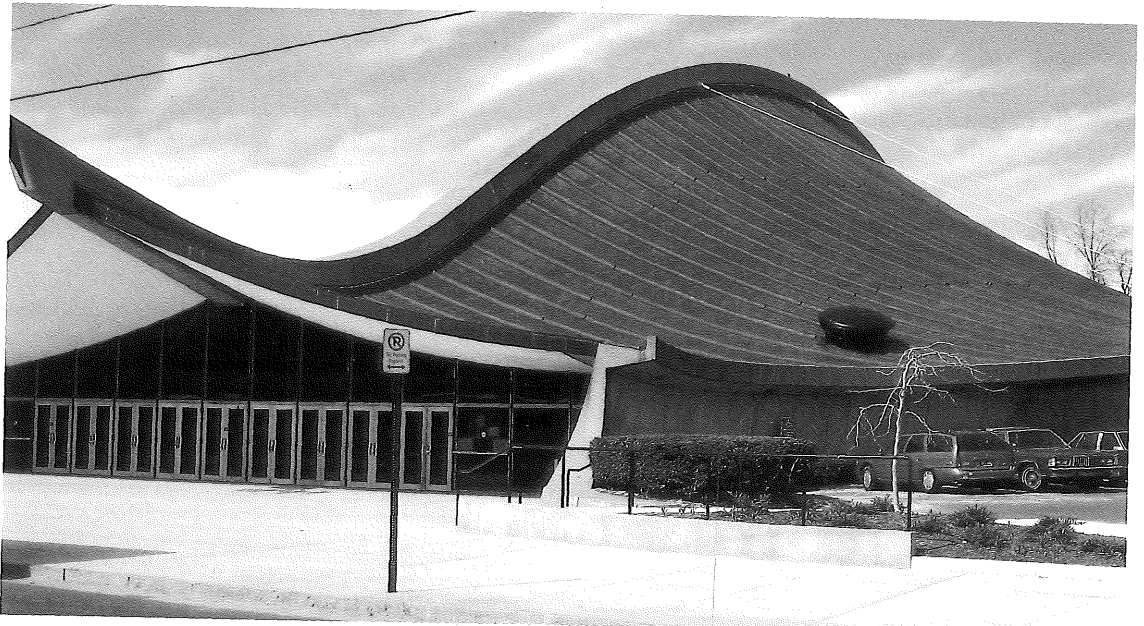
Se enlazó así con el último Wright y con una gran parte de la obra de posguerra de Le Corbusier, constituyendo el principal antecedente del organicismo exacerbado y tardío expresado como paradigma por Utzon en el edificio de la *Ópera de Sidney*, al que precisamente Saarinen, como miembro que fue del jurado de aquel concurso, hizo triunfar muy intensa y empeñadamente. Nórdicos de uno y otro lado del Atlántico se ofrecían así un reconocimiento mutuo que reivindicaba el organicismo y, muy concretamente, la herencia de Wright, como cosa propia; si bien la brillantez de dichos herederos no haría más que cerrar todavía más la condición ya tan clausurada de aquel legado.

En Chicago construyó para el MIT el *auditorio* y la *capilla* (1953-1956). El auditorio fue un primer ensayo del uso de superficies curvas que desarrolló con especial insistencia, y que constituiría bien tempranamente la caracterización misma de su obra. Un elemento de bóveda esférica cerrado por paredes acristaladas encierra un espacio dentro del que, libremente, se dispone el auditorio.

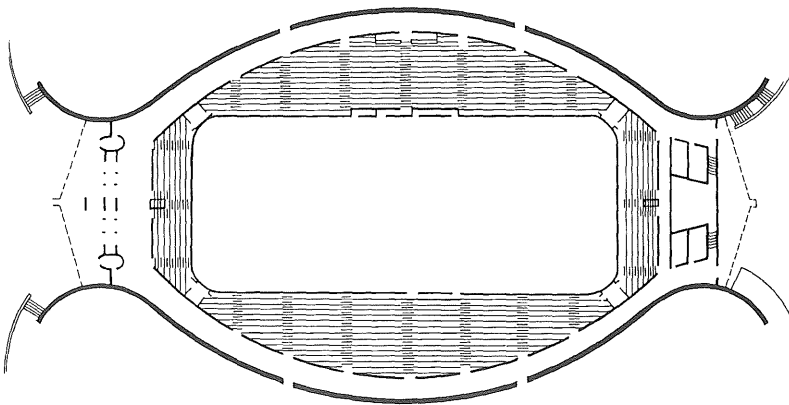
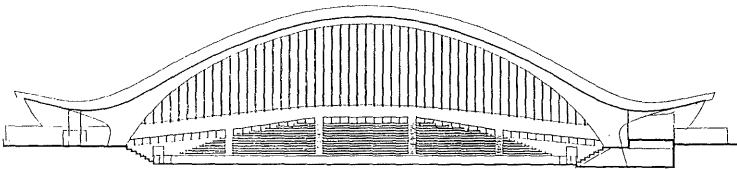
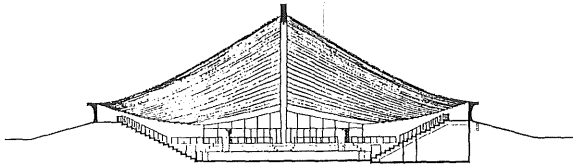
La capilla es un cilindro ciego, de ladrillo, con arquería inferior y un cierre ondulado de ésta, iluminada cenitalmente sobre el altar. Busca una nueva monumentalidad y un espacio trascendente, queriendo superar las formas racionalistas; y se emparenta en dicha intención, y como ya se había señalado, con la *iglesia de New Harmony*, de Philip Johnson. Es de destacar, sin embargo, que en el caso de Saarinen la aproximación formal fue más moderada y, probablemente, más conseguida.

Con la pista de hockey *David S. Ingalls Hockey Ring* para la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, 1956-1959), la *terminal para la TWA del aeropuerto Kennedy de Nueva York* (1956-1962) y el *aeropuerto Foster Dulles* (Chantilly, Virginia, 1958-1962) quedó perfectamente definida la parte central y más significativa de su carrera.

El *Hockey Ring*, de planimetría casi elipsoidal, es un espacio cubierto por dos grandes superficies alabeadas formadas por cables que se cuelgan de un gran pórtico curvo central y de los bordes del recinto. Pertenece a las soluciones arquitectónicas que, con el uso de las láminas de hormigón, reali-



*David S. Ingalls Hockey Ring,
en la Universidad de Yale (New
Haven, 1956-1959), de Eero
Saarinen*



*Secciones y planta de la David
S. Ingalls Hockey Ring, en la
Universidad de Yale (New
Haven, 1956-1959), de Eero
Saarinen*

zaron una asimilación de las formas y los sistemas de las grandes carpas de lona. En este sentido se enlaza con la arquitectura japonesa de su época, y muy concretamente con la obra de Kenzo Tange, que fue próxima a la de la tendencia euroamericana en que Saarinen se incluye.

El edificio más ambicioso, significativo y celebrado en su día fue el de la *terminal para la TWA* en el aeropuerto Kennedy de Nueva York, en el que la complejidad espacial y formal alcanza el máximo valor. Se proyectó en fecha muy próxima a la del concurso de la *ópera de Sidney*, en el que Saarinen, entusiasmado, se identificó por completo, y con toda lógica, con el ambicioso ejercicio *utzoniano*.

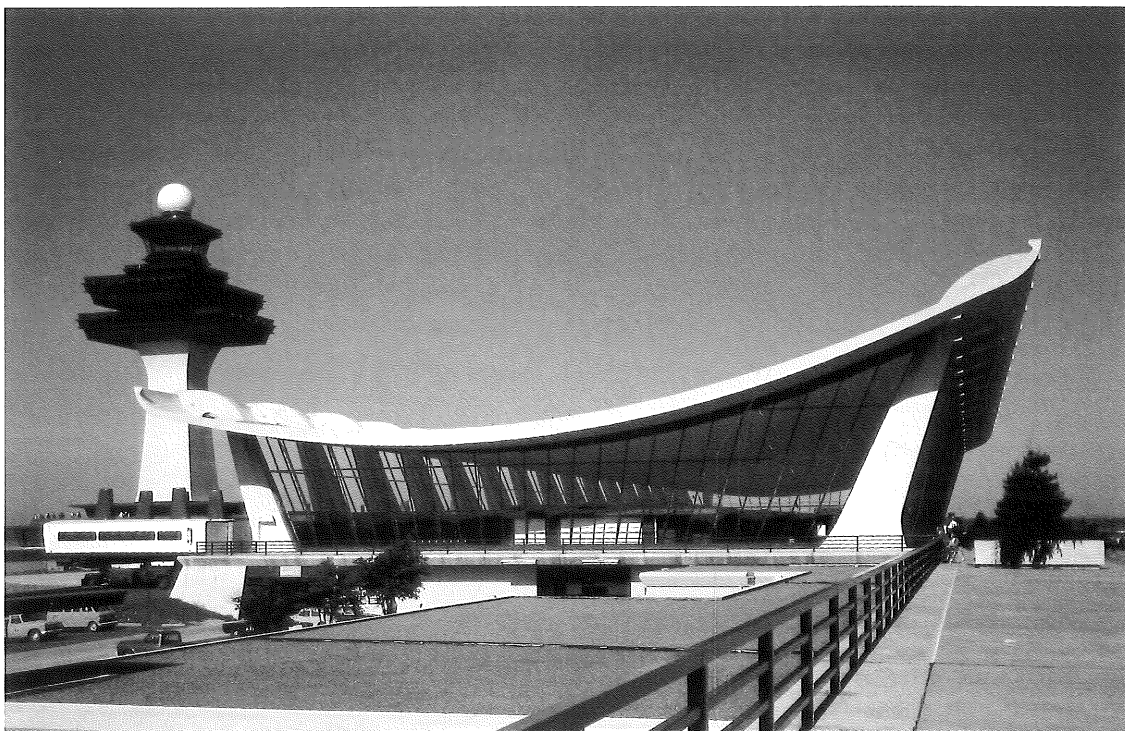
En la atractiva terminal de la TWA, el tamaño más moderado evitó los equívocos de escala que se daban en el edificio de Sidney, constituyendo un elaborado contenedor en cuyo interior se disponen muy diversos niveles y escultóricas conexiones. La continuidad como valor principal del espacio es en él evidente: la forma se identifica como una absoluta totalidad, indistinta y «orgánica», en la que

Interior de la terminal de la TWA del aeropuerto Kennedy de Nueva York (1956-1962), de Eero Saarinen



Exterior de la terminal de la TWA del aeropuerto Kennedy de Nueva York (1956-1962), de Eero Saarinen





Aeropuerto Foster Dulles (Chantilly, Virginia, 1958-1962), de Eero Saarinen

el hormigón armado exhibe sus condiciones para lograr con él la máxima riqueza y libertad espaciales y plásticas.

La influencia wrightiana es notoria, pero no tanto en la arquitectura concreta, sino más bien en la intensa voluntad de identificación que entre forma y estructura resistente se produce, demostrando precisamente a través de ella la naturaleza «orgánica» del edificio. Resulta interesante observar cómo la condición de escultor propia de Saarinen vino a igualarse con las características que en Wright procedían, por el contrario, de su formación en ingeniería, asimilación bien significativa, y en cuyos matices en breve insistiremos.

El *aeropuerto Foster Dulles*, de Chantilly, formalmente más moderado al ser de una mayor envergadura y haberse debido adaptar a una disposición lineal funcionalmente lógica, es, por su menor carga puramente plástica, una imagen aún más clara de la citada identificación entre escultura e ingeniería, provocada por la gran y única luz de la estructura que, algo innecesariamente, se adoptó.

El proyecto quedaba fundamentalmente caracterizado por la sección transversal: grandes soportes inclinados sostienen —de nuevo como si de una tela se tratase— la lámina de hormigón de la cubierta. El diáfano espacio deja completamente libre el suelo como lugar exclusivo del uso, y resuelve éste con sencillez y acierto.

En la obra de Saarinen, pues —como en la de Utzon, y hasta en la de Wright—, puede percibirse una interpretación extrema de la arquitectura que tiende a diluir contenidos que le son propios para llevarlos a intenciones puramente plásticas, absolutamente escultóricas.

Pero, al tiempo, en aparente paradoja —y como habíamos visto, aunque ahora debíamos excluir el muy distinto caso de Utzon— encontramos también matices de una mentalidad cercana a la ingeniería, que se refleja en la identificación casi absoluta entre estructura resistente y forma arquitectónica, y que ha de prestar sus recursos a las formas escultóricas, y no tanto tectónicas, que se han concebido.

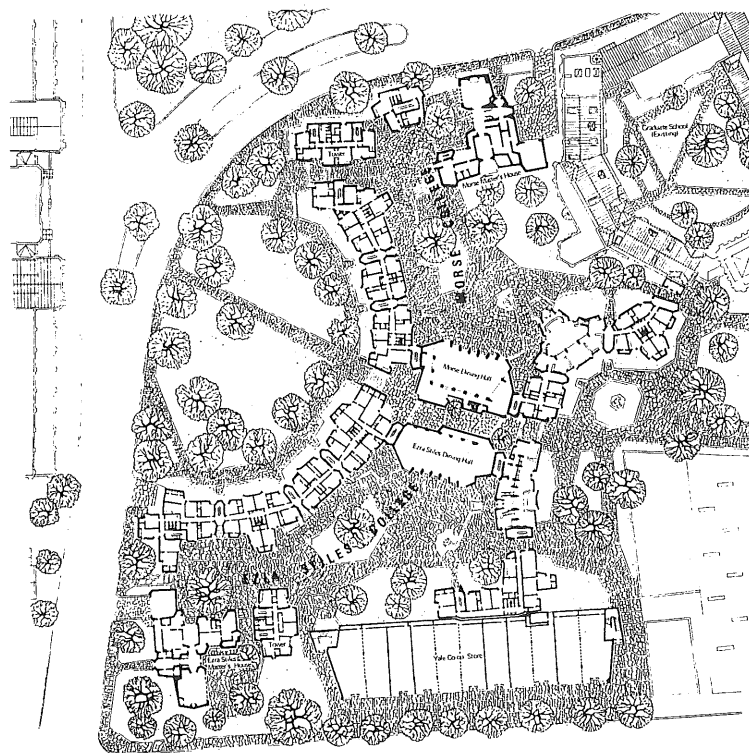
Una obra de Le Corbusier como era la de la *Asamblea de Chandigarh*, por ejemplo, muestra bien la condición tectónica de un edificio que no renunciaba, sin embargo, a la riqueza espacial y plástica que desde el hormigón armado podía obtenerse, y en un sentido bastante cercano a los ejemplos que ahora se tratan, aunque sea en una consideración sólo parcial. Pues los edificios corbuserianos no fiaban sus máximos valores a las intenciones plástico-técnicas, sino que configuraban y situaban sus formas singulares como elementos clave de una disposición más matizada y compleja; ya que, que atiende a razonamientos diversos más próximos a los problemas centrales, y hasta convencionales, de la arquitectura.

Pero esta asociación entre escultura e ingeniería, que vemos emblemática en Wright y Saarinen, no debe tenerse en absoluto por casual; todo lo más, si se quiere, por paradójica: esto es, como algo insoslayable siempre que las preocupaciones plásticas, o las preocupaciones de coherencia entre técnica y forma, se extreman, viniendo ambas a coincidir o a acercarse por completo.

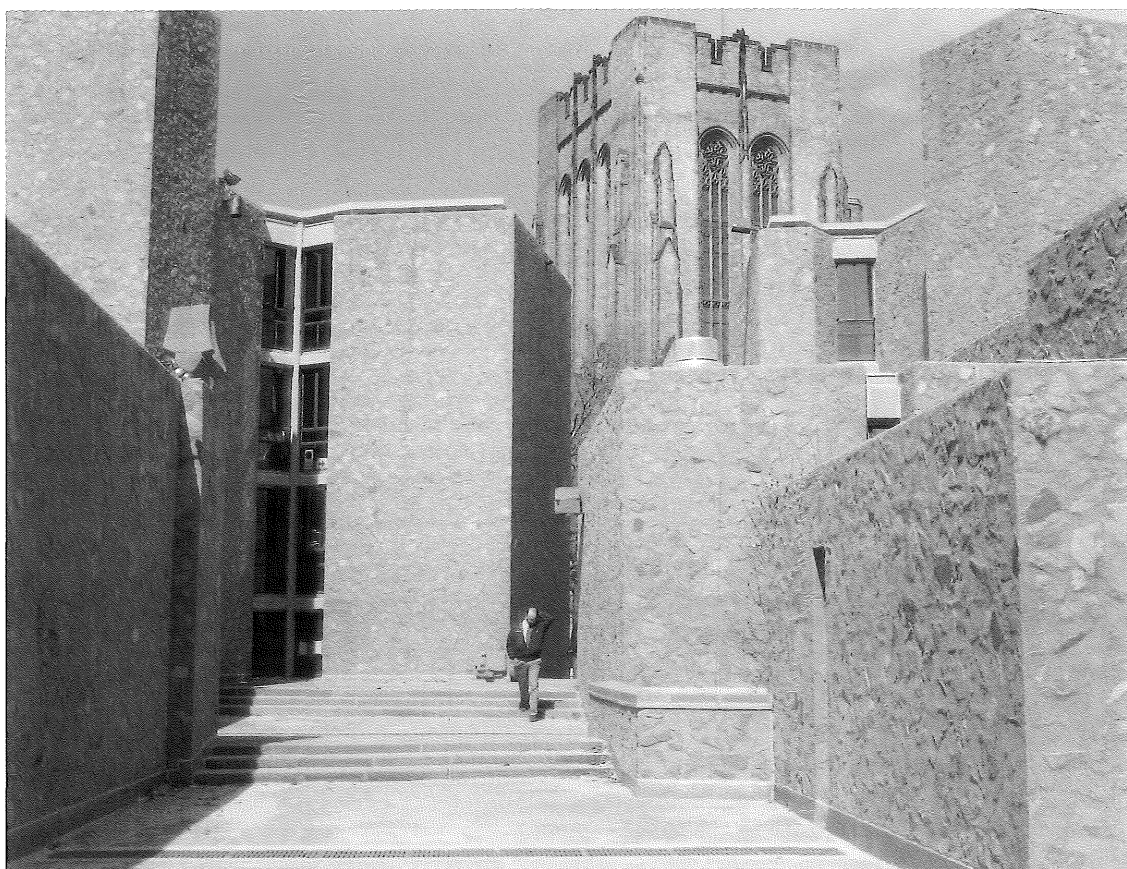
Así, pues, un arquitecto-escultor como Saarinen acabó ejerciendo de «ingeniero» como derivación lógica de su compleja intención formal; es decir, del mismo pero simétrico modo que un ingeniero preocupado por problemas formales encuentra por lo común más atractiva y aprehensible la libertad formal de la escultura que los principios más propios de la arquitectura, dotados de una lógica interna más elaborada y compleja, y generalmente desconocida por personas tales, aunque sea técnica y plásticamente mucho más sencilla.

Pero Eero Saarinen realizó también otros edificios de muy diferente carácter. Alcanzó el mayor interés su colegio *Ezra Stiles and Morse*, residencia para la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, 1958-1962), de un organicismo naturalista y extremado, pero bien diverso.

El colegio se realizó tomando los muros como el elemento fundamental de la configuración de una serie de pabellones o bloques de escasa altura, constituidos por la agrupación de habitaciones y locales que se yuxtaponen para formarlos en una continuidad de expresiva volumetría, cuyos quiebros hacen aparecer los huecos entendidos como aberturas verticales y continuas.



Colegio Ezra Stiles and Morse, residencia en la Universidad de Yale (New Haven, 1958-1962), de Eero Saarinen



Detalle de la calle central del colegio Ezra Stiles and Morse, en Yale, New Haven, de Eero Saarinen

Los bloques y pabellones se dispusieron libremente sobre el terreno, a la manera de un singular y expresivo «crescent», y formando así espacios exteriores; esto es, como si se tratara de una ciudad, pero, desde luego, con intenciones contrarias a las del Estilo Internacional en cuanto el trazado huye por completo de la geometría regular, de las figuras simples y de las relaciones ortogonales que eran imprescindibles en éste para proponer, por el contrario, una idea urbana de carácter casi medieval o rural, aunque enclavada en realidad en un pintoresco parque.

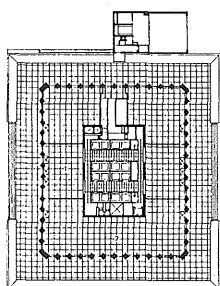
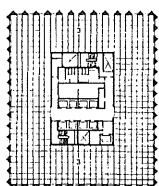
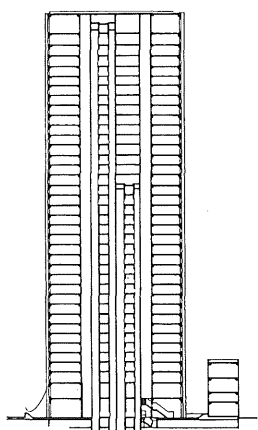
Es obligado hacer notar que los muros de los edificios y los complementarios pero importantes muretes del jardín se construyeron en un hormigón ciclópeo, fuertemente texturado y semejante a la mampostería. El expresivo dibujo de la planta destaca la geometría irracional configurada por estos muros, identificando de nuevo forma y estructura, y aproximándose un tanto al cultivo de la oblicuidad y al control de la complejidad practicado por Scharoun.

El edificio contiene una poderosa carga de «contestación» ante la arquitectura moderna convencional de la que carecían en realidad los edificios anteriormente explicados. El uso de un hormigón especial hace que se le nieguen las condiciones propias del más común, tan exaltadas por Saarinen en otras ocasiones, para exhibir por el contrario el ancestral sentido de la delimitación mural de los recintos, en la que toda idea de planta libre queda absolutamente negada. Ecos tradicionales son así sutilmente evocados, pero sin que la extrema modernidad de la operación proyectual quede con ello puesta en duda.

En esta ocasión, Saarinen manejaba intenciones algo más próximas a las de Johnson, al menos en lo que hace a la evocación de viejos principios y valores, entrando de lleno en una paradoja genera-



Comedor del colegio Ezra Stiles and Morse, en Yale, de Eero Saarinen



Torre CBS Headquarters Building (Nueva York, 1960-1964), de Eero Saarinen

Planta y sección de la torre CBS Headquarters Building (Nueva York, 1960-1964), de Eero Saarinen

cional, muy significativa y muy propia del organicismo, tardío o no, y de las revisiones de la modernidad producidas en esta época.

Vemos pues que, la obra de Saarinen se sumerge también en la ambigüedad establecida entre el desarrollo de la libertad y de la riqueza del lenguaje moderno —en un camino de progreso formal muy ambicioso, casi sin fronteras— y el enriquecimiento, o la corrección, de los principios modernos con una actualizada interpretación de valores tradicionales, cuestiones bien distintas, en realidad, y que se practicaron con independiente soltura, o se mezclaron con idéntico desenfado, sin tener muy en cuenta su radical diversidad.

De otro lado, es de destacar en el caso de esta obra de Saarinen —y también con un carácter en cierto modo bastante representativo— el hecho de que se trató asimismo de un culto por lo irracional, del propio gesto y del propio sentimiento, que ha sido frecuentemente definido como «romántico», y que pertenece igualmente a las características propias de las revisiones de la modernidad en esta época.

Un rascacielos en la ciudad de Nueva York, la torre *CBS Headquarters Building* (1960-1964) vuelve aún más ecléctica la imagen global de la obra de Eero Saarinen. Su compacta y hasta convencional disposición consiste en una planta rectangular al modo miesiano, pero cuyo paralelepípedo volumen se reviste de soportes en forma de punta de diamante, que a la manera de «órdenes gigantes» recorren el edificio de arriba abajo.

La expresiva y matizada «piel» así lograda parece buscar la expresividad de los rascacielos «goticistas» de la época Art Déco, aun cuando acepte también la simplicidad y abstracción de las torres modernas.

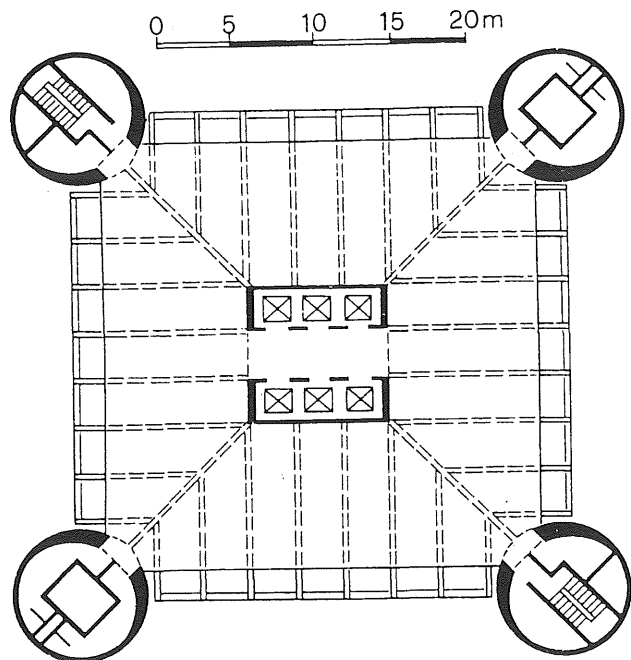
La arquitectura de Saarinen se ofreció en su conjunto como una imagen muy expresiva de una superación de la arquitectura moderna ortodoxa, pero que agotó en sí misma el camino más trascendente que parecía querer señalar, y que vivió sumergida en la paradoja de buscar la modernidad más extrema desde unas bases ya modernas, pero ante las que pretendía presentarse como una alternativa.

Su posición se unió, pues, a las múltiples revisiones del Estilo Internacional propias de aquellos años, como ya habíamos señalado. Éstas nunca conseguirán empero diseñar el futuro, si no es en lo que algunos matices pudieron anticipar sobre discursos ya muy distintos de la ortodoxia moderna, como son los que surgirían de la importantísima obra de Louis I. Kahn.

5. 3. LA OBRA DE KEVIN ROCHE.—**Kevin Roche** (arquitecto proyectista principal de la firma «Roche, Dinkeloo and Ass.») trabajó muchos años como ayudante de Eero Saarinen, casi hasta la muerte de éste. Frente a él, y una vez en su propio trabajo independiente, practicó un revisionismo más moderado, pero, al tiempo, más avanzado; ello al menos en el sentido de que tomó valores kahnianos en la llamada *torre de los caballeros de Colón* (New Haven, Connecticut, 1967-1969).

Tiene este edificio una planta radical: de forma regular, completamente cuadrada, se dispuso en el centro otro cuadrado formado por seis ascensores y se situaron las escaleras y los conductos de instalaciones dentro de cuatro netos cilindros que intersectan las esquinas. Entre estos cilindros se tendieron enormes jácenas, soportando la estructura de los pisos entre éstas y otras vigas diagonales tendidas entre el muro de los ascensores y las torres cilíndricas.

La figura resultante, de una doble y absoluta simetría si no es en los detalles, dibuja la planta de torre más compositiva y ordenada de la arquitectura moderna. La imagen, compuesta por veintiséis pisos, no es menos singular: la ligera evocación medieval de las torres cilíndricas y el contraste de sus repetidas bandejas modernas componen una silueta de gran belleza y que cuenta con un atractivo



Planta de la torre de los caballeros de Colón (New Haven, Connecticut, 1967-1969), de Kevin Roche

Torre de los caballeros de Colón
(New Haven), de Kevin Roche



emplazamiento en un acceso de la ciudad. El parentesco kahniano en el uso exclusivo de la geometría pura y de la composición no menos abstracta lo acerca igualmente a una interpretación moderna del iluminismo francés dieciochesco.

La obra más admirada de Roche en aquella época fue la de la *Ford Foundation Headquarters*, en Nueva York (Manhattan, calle 42; 1967). Se trata de un edificio de doce alturas construido en un ancho solar de esquina y dispuesto singularmente: los cuerpos edificados útiles están situados en forma de L y contruidos contra las medianerías; las tres últimas plantas rellenan el rectángulo del solar haciendo de techo de un gran patio interior, cerrado y cubierto, separado del exterior por un muro-cortina y al que se abre la L de oficinas. El volumen es así unitario y el edificio queda absolutamente protagonizado por el gran y singular vestíbulo.

La simetría con respecto a la esquina es completa. La composición exterior está realizada mediante grandes elementos opacos y verticales y con fachadas de vidrio entre ellos, señalándose escalonada-



Fundación Ford (Nueva York, 1967), de Kevin Roche

mente en el volumen las plantas altas ocupadas que cubren el vestíbulo, cuyo cerramiento vítreo se retranquea fuertemente. La condición geométrica, pregnante, pura y abstracta de los medios arquitectónicos puestos en juego no podría ser mayor, y de nuevo la cercanía a criterios kahnianos quedó notoriamente señalada. La carrera de Roche fue no obstante la de un profesionalista de calidad, sin que nada de la poderosa y atractiva personalidad de Kahn llegara a afectarla verdaderamente.

De mayor edad que los revisionistas descritos, Louis I. Kahn fue el arquitecto norteamericano capaz de intervenir en el desarrollo de la arquitectura moderna de forma más decisiva. Pero la obra que llegaría a tener verdadera influencia no inició su desarrollo hasta la época que se ha tratado en este capítulo, esto es, hasta los años cincuenta y sesenta, continuando también en los setenta y extendiendo dilatada y profundamente su trascendencia. Estas circunstancias y características hacen que se trate su figura más adelante, al inicio de la cuarta parte de este libro.